

war. Um die Werke für seine Zeit zu retten¹⁷, änderte er damals einige Textstellen. Härten des Textes sollten auch uns nicht daran hindern, die Musik zu erhalten. Warum sollte es nicht möglich sein, in Neuausgaben neben den originalen Text eine geänderte Fassung zu setzen?

Auf dem Gebiet der Instrumentalmusik ist die vordringliche Aufgabe in der Anlage eines thematischen Verzeichnisses zu sehen. Nur auf dieser Grundlage können die zahlreichen Neudrucke überblickt und in Einzelfällen auf ihre Echtheit überprüft werden¹⁸. Mit den Vorarbeiten für ein solches Verzeichnis konnte inzwischen begonnen werden¹⁹.

Vielleicht erfüllt die zukünftige Telemann-Biographie einmal die Aufgabe, den Weg für ein tieferes Verständnis der frühklassischen Epoche der Musikgeschichte zu ebnen. Aber das wird sich erst erweisen müssen. Es ist nicht damit getan, Telemann zum Genie zu stempeln, nur weil seine Zeitgenossen ihn als Genie gefeiert haben. Die Forderungen, die hier gestellt wurden, die Vorhaben, über die berichtet wurde, mögen dem Ziel dienen, die Voraussetzungen für eine gerechtere historische Würdigung Telemanns zu schaffen.

Diskussion:

Federhofer (Mainz) teilt zum Problem fraglicher Zuschreibungen mit, daß in jüngster Zeit z. B. eine Trisone einmal unter dem Namen Telemann, ein zweites Mal unter dem Namen Fux ediert worden sei.

ULRICH SIEGELE / TÜBINGEN

Zur Verbindung von Präludium und Fuge bei J. S. Bach

Walter Gerstenberg hat die ordnende Kraft von Numerus und Proportio in den Zeitmaßen der Bachschen Musik überhaupt, besonders aber des Paares Präludium und Fuge erkannt und mehrfach beschrieben. Hieran anknüpfend möge das Beispiel des Wohltemperierten Klaviers den Grundsatz erhärten, „daß ein Maß der Identität oder der zahlhaften Modifikation Bachs Musizieren als Gestaltungsprinzip mitgegeben ist“¹.

Die gestufte Ordnung der Zeitmaße ist sichtbar im Notenbild. Die Fülle der Sätze und Satzarten scheidet sich in weithin gültige Typen, definiert durch Taktart, Schichtung der Notenwerte in Ober-, Mittel- und Grundstimmen, Verhältnis anschlagerender Harmonien und deklamatorischer Metrik zum Gerüst des Taktes. Sätze gleicher Merkmale koinzidieren auf der gleichen Stufe des Zeitmaßes, der „Zeitart“ also, aus der ein Stück komponiert ist; der Vortrag kann die rationalen Werte, wie in der Ornamentik, spezifisch verändern.

¹⁷ Auf den Umschlag der Partitur der *Betrachtung der neunten Stunde am Todestage Jesu* (BB Mus. ms. 21 724/1, z. Z. in Marburg) schreibt er 1804: „Wann wird doch die Zeit kommen, da jene edle Simplizität, die z. B. die Graunische Periode verherrlichte, durch den seit etwa 2 Dezennien das Haupt erhebenden, als hohe Weisheit feilgebotenen, allenthalben begierigst gekauften und mit hartem Geld bezahlten nichtswürdigen Bombast nicht mehr verdrängt werden wird?“

¹⁸ Bekanntlich sind einige Werke in Neudr. nicht nur Telemann, sondern in anderen Ausg. auch anderen Komp. zugeschrieben worden.

¹⁹ Die Arbeiten werden dankenswerterweise von der Deutschen Forschungsgemeinschaft unterstützt.

¹ Ich erbitte die Nachsicht des Lesers, wenn ich mich hier darauf beschränken muß, den Entwurf einer Theorie der Zeitmaße in Bachs Musik als System darzustellen. Es ist abstrahiert aus der Interpretation historischer Zeugnisse, insbesondere der Bewegungscharaktere der Bachschen Musik und solcherweise den Untersuchungen W. Gerstenbergs (hier vornehmlich Kgr-Ber. Lüneburg 1950, 126 bis 129) und seines Schülerkreises (R. Elvers, D. Hecklinger, P. Horn, F.-J. Machatius) verpflichtet.

Das System der Stufung verbindet Mensuraltheorie und Taktbegriff. Es bezieht sich auf ein Grundmaß und leitet davon proportionale Bewegungsgrade her: nach dem *genus multiplex* die *proportio dupla* als 2:1, die *proportio subdupla* als 1:2, die *proportio tripla* als 3:1; nach dem *genus superparticulare* die *proportio sesquialtera* als 3:2, die *proportio subsesquiterzia* als 3:4.

Der charakteristische Gebrauch dieser Stufen kennzeichnet die Gattung. Bachs Leipziger Kantate ist universal. Die Tänze wählen einzelne Stufen aus: im geraden Takt die Allemande als *c* das Grundmaß, Gavotte und Bourrée als ϕ die Sesquialter; im einfachen Dreiertakt Gigue und Passepied als $\frac{3}{8}$ die Tripla, das Menuett als $\frac{3}{8}$ wie als $\frac{3}{4}$ Dupla oder Sesquialter, die Courante im allgemeinen als $\frac{3}{4}$ die Sesquialter, als $\frac{3}{2}$ das Grundmaß, Sarabande und Chaconne als $\frac{3}{4}$ das Grundmaß, als $\frac{3}{2}$ die Subsесquiterz; im zusammengesetzten Dreiertakt die Giga als $\frac{12}{8}$ die Sesquialter, auch das Grundmaß, als $\frac{12}{16}$ die Dupla, Pastorale und Siciliano als $\frac{12}{8}$ Subsесquiterz oder Subdupla. Das Konzert basiert auf der Sesquialter. Sie ist das Allegro, Vivace oder Presto des ersten, wohl auch des letzten Satzes. Der mittlere Satz retardiert den Schlag als Andante zur Subdupla der konzertanten Basis, als Adagio oder Largo zu ihrer Subtripla; der letzte beschleunigt ihn wohl auch zur Dupla dieser Basis. Das liturgische Maß basiert auf der Subsесquiterz, der Subdupla der konzertanten Basis. Ihm gehören an der *Simpliciter-Choral* im *c*-Takt und die daraus abgeleiteten Formen der Choralpartita und des Orgelchorals, doch auch das kirchliche Rezitativ und die Volkschöre der Oratorien. Das figurale System schließlich basiert auf dem *c*-Takt des Grundmaßes; es ändert den Schlag mittelbar durch Änderung der Taktart.

Das Verhältnis von liturgischer und figuraler Basis als Subsесquiterz und Grundmaß erlaubt, das proportionale Gefüge doppelt zu fixieren. Ich wähle als Ansatz des liturgischen Maßes die Zahl von 80 Tempora in der halben Viertelstunde (M. Praetorius, *Syntagma musicum* III, 87 f.) und erhöhe sie aus rechnerischen Gründen auf 81 Takte in dieser Zeit. Das führt auf 108 Takte für die figurale Basis. Mit dieser Grundlage füllen Bachs Goldberg-Variationen auf den Takt genau 90 Minuten, Aria und Variation 1–15 wie Variation 16–30 und Aria je 45 Minuten. Der Ansatz des Grundmaßes mit 57,6 Schlägen in der Minute kann damit als gesichert gelten².

Das Paar Präludium-Fuge untersteht dem figuralen System. Von dessen strenger Form trennen im Wohltemperierten Klavier sich nur zwei Präludien des ersten Teils, die in gleicher Taktart den Schlag ändern, und ein Paar des zweiten Teils, das die konzertante Basis der Sesquialter zugrunde legt. Bei der Ableitung der Taktarten des Wohltemperierten Klaviers lasse ich Varianten der Notation hier unberücksichtigt; der zweite Teil vermehrt Notierungsformen, die den Schlag auf die halbe Note beziehen, vermindert Notierungsformen, die Doppel-takte unter einen Taktstrich zusammenfassen.

Die einfachen Dreiertakte vertreten, gegenüber dem Grundmaß des primären *c*-Taktes, zunächst den Bereich der ternären Stufen. Ihre Ableitung basiert auf der gleichen Dauer von Takten und Taktteilen. So ist der $\frac{3}{4}$ -Takt gleich dem halben *c*-Takt; drei Schläge kommen auf zwei und stehen solcherweise auf der Sesquialter. Analog gehören $\frac{3}{8}$ - und $\frac{3}{2}$ -Takt, dieser auf den ersten Teil beschränkt, der Tripla und Subsесquiterz (als Dupla und Subdupla

² Ausgehend vom Grundmaß = 57,6 M. M. entsprechen den Stufen folgende Metronomzahlen: Dupla (115,2), Subdupla (28,8), Tripla (172,8), Sesquialter (86,4), Subsесquiterz (43,2). Die Dezimalbrüche sind Zeichen eines grundlegenden Unterschiedes der Zeitauffassung. — Die Goldberg-Variationen gehören dem unten skizzierten figuralen System an. Ich ordne sie hier nach Stufen und zugehörigen Notenwerten: Grundmaß Viertel (Aria, 1, 2, 9, 12, 30, Aria), Halbe (10, 18, 22), punktiertes Viertel (7, 24); Dupla Achtel (3, 4, 6, 19), Viertel (5), punktiertes Achtel (11); Subdupla Viertel (13, 15, 21, 25), Halbe (16 [1. Hälfte]); Tripla Achtel (16 [2. Hälfte], 27); Sesquialter Viertel (8, 14, 17, 20, 23, 26, 28, 29).

der Sesquialter) zu. Eine andere Art der Ableitung basiert auf der gleichen Dauer der Notenwerte; sie kürzt den c-Takt um ein Viertel und führt so auf einen 3/4-Takt mit dem Schlag des Grundmaßes.

Die zusammengesetzten Dreiertakte basieren zunächst auf dem primären c-Takt. Die Dreiteilung seiner halben Schlagzeiten, der Achtel, führt auf den 24/16-, die Dreiteilung seiner ganzen Schlagzeiten, der Viertel, auf den 12/8-Takt, die Versetzung des 12/8-Taktes in die Dupla auf den 12/16-Takt. Nur der zweite Teil kennt Fugen in diesen Taktarten. Der schlaggleiche 3/4-Takt führt auf analoge Bildungen.

Bezieht sich hier der Schlag stets auf den der Dreiergruppe übergeordneten Wert, so kann in anderer Weise der Schlag der Dupla auf die untergeordneten Werte der Dreiergruppe bezogen sein. Achtel des primären c-Taktes und Achtel dieses zusammengesetzten Dreiertaktes haben gleiche Dauer; im Wohltemperierten Klavier führen sie auf einen 9/8-Takt³.

Die gemeinsame Wurzel aller Taktarten ist der primäre c-Takt. Hierauf beziehen sich Präludien wie Fugen, darin sind sie verbunden. Die völlige Identität des Paares, als häufigste Verbindung, ist auf primäre gerade Takte beschränkt; dergestalt bezeugt sich das Grundmaß. Die Reduktion der Identität auf den Schlag des Grundmaßes führt zur Verbindung des primären geraden Taktes mit dem schlaggleichen einfachen Dreiertakt und mit jenen zusammengesetzten Dreiertakten, die aus der Dreiteilung der primären Schlagzeit entstanden sind. Die Paarung schlaggleicher gerader und einfacher Dreiertakte, zumal in der Folge ungerades Präludium – gerade Fuge, tritt im zweiten Teil gleichberechtigt neben die völlige Identität.

Die Preisgabe des primären Schlages in einem Teil des Paares erfordert bei Versetzungen in Dupla und Subdupla binäre, bei Versetzungen in Tripla, Sesquialter und Subsesquiterz ternäre Relationen.

Ternäre Relationen sind schwierig vorzutragen; sie schwinden im zweiten Teil zugunsten binärer Relationen. Ist im primären geraden Takt die halbe Zählzeit dreigeteilt, sind die untergeordneten Notenwerte gleich den untergeordneten Notenwerten des ternären Bereichs. Diese Möglichkeit, Grundschlag und ternären Bereich zu verknüpfen, ergreifen im ersten Teil der 3/8-, im zweiten auch der 3/4-Takt.

Konstitutiv aber ist die Gleichsetzung der Notenwerte in drei Verbindungen. Sie charakterisieren den späten Zyklus. Beide Teile des Paares verlassen den primären Schlag⁴.

Diskussion:

Federhofer (Mainz) bezweifelt die Legitimität des methodischen Ansatzes und die allgemeine Gültigkeit der Ergebnisse des Ref.: 1. gebe es keine theoretischen Zeugnisse für das Weiterleben der Proportionslehre im Barock; 2. werde das Tempo eher durch die Tempi besonders „tempoempfindlicher“ Stellen reguliert; 3. seien die vom Ref. vorgeschlagenen

³ Folgende Taktarten vervollständigen, außerhalb des Wohltemperierten Klaviers, das figurale System: der einfache Dreiertakt nach dem Schlag der Dupla, zumeist als 3/8 notiert; 18/16- und 9/8-Takt, abgeleitet vom Sesquialter-3/4; der 12/8-Takt nach dem auf das Achtel bezogenen Schlag der Dupla.

⁴ An Stelle des abschließenden Tonbandes, das diese Theorie der Zeitmaße und ihrer Verknüpfung illustrieren sollte, gebe ich hier die Maße der Präludien (Pr) und Fugen (Fg) beider Teile des Wohltemperierten Klaviers: Grundmaß Viertel (die im folgenden nicht genannten Sätze), Halbe (I cis Fg, b Fg; II Es Fg, E Fg, e Fg, F Pr, Fis Fg, b Pr Fg, H Fg, h Pr [notiert als ϕ Allegro = „singendes Allegro“]), punktiertes Viertel (I E Pr, F Pr, a Pr; II Es Pr, gis Fg, A Pr); Dupla Achtel (I A Fg; II cis Pr), punktiertes Achtel (I Fis Pr; II cis Fg, F Fg, B Pr); Subdupla Viertel (I c Pr [T. 34], b Pr, h Fg; II g Pr, a Pr); Tripla Achtel (I Cis Pr, F Fg, G Fg, gis Pr; II Cis Pr [T. 25–50], e Pr, G Fg, h Fg); Sesquialter Viertel (I c Pr [T. 28–33], cis Pr, e Pr [T. 23–41] Fg, fis Fg, As Pr; II D Pr Fg, d Pr, G Pr, B Fg); Subsesquiterz Halbe (I es Pr), Viertel (I e Pr [T. 1–22]). Proportionale Dauer 1:1 (I F), 2:1 (I e; II c, cis), 3:2 (II Es), 2:3 (II g), 4:3 (II Fis), (2:3):3 (II f). Vgl. auch Art. *Tempo* in Riemann L¹² und *Bemerkungen zu Bachs Motetten* in BJ 1962.

Tempi am ganzen Stück, nicht nur an wenigen Anfangstakten vorzuführen (diesen Einwand unterstützten Borris, Berlin, und Plath, Augsburg); 4. gebe es zu denken, daß z. B. bei Fux nur in wenigen Fällen proportional geregelte Tempi musikalisch sinnvoll seien (s. dazu J. J. Fux-GA, Ser. III, Bd. 1, S. IX f., Anm. 18).

Gerstenberg (Tübingen) erwidert, unzweifelhaft bleibe für bestimmte Schichten der Barockmusik das überlieferte proportionale Gefüge untergründig gültig, und weist dabei auf Zeugnisse A. Steffanis und Ph. E. Bachs hin. Daß der Barock, unabhängig hiervon, in der sprachlichen Deklamation ein weites, autonomes Prinzip entdeckt habe, mache in Verbindung mit dem Aufstieg der Tänze den Strukturreichtum der Epoche aus.

Siegele betont, daß die Untersuchungen am jeweils vollständigen Werk geführt worden seien; die zitierten Takte sollten nur als (aus Zeitmangel verkürzte) Beispiele dienen. — Als zusätzliches Argument sei anzuführen, daß bei einigen Werken (z. B. „Jesu meine Freude“, wo die Hälften der Komposition gleichlang seien und auch gleichlang dauerten) Proportionen der Zeitdauer (trotz wechselnder Taktarten) deutlich würden, wenn man die Tempi proportional regele. Dies seien zwar Ausnahmen, sie könnten aber immerhin als Indiz gelten.

Kolneder (Darmstadt/Gießen) erklärt, daß bei eingebürgerten Tempi in einigen Fällen ganz „kurze“ Präludien mit extrem „langen“ Fugen verbunden seien; der musikalische Widerspruch solcher Verhältnisse sei offenbar und könne indirekt für die Theorie des Ref. sprechen.

Laaff (Mainz) erklärt, bei großen Interpreten ergäben sich (nicht nur im Wohltemperierten Klavier) stets ganz einfache Zahlenproportionen von Satzteilen und Sätzen zueinander; dies sei mit Hilfe von Tonbandaufnahmen (Meßwerk) exakt nachzuweisen. Die Bedeutung der Proportion in der Musik sei unbestreitbar groß, wie schon aus diesen Beobachtungen hervorgehe; die Untersuchungen des Ref. seien als ein weiterer Schritt über die bisherigen unergiebigsten Methoden (Taktzählen) hinaus zu begrüßen.

DORIS HECKLINGER / TÜBINGEN

Tanzrhythmik als konstitutives Element in Bachs Vokalmusik

„Tanzcharaktere“ nehmen im Bachschen Vokalwerk einen breiten Raum ein¹. Sie prägen sich — im weltlichen wie im geistlichen Bereich — in einer Fülle und Vielfalt der Erscheinungsformen aus. An diese Beobachtung knüpfen sich Fragen musikalischer, ästhetischer und chronologischer Art. In Bachs Vokalmusik sind — gegliedert nach Taktart und Tempo — folgende Tanztypen vertreten:

Gerader Takt	Gavotte, Bourrée	♩	schnell
Einfacher Dreiertakt	Gigue, Passepied	3/8	schnell
	Menuett	3/8; 3/4	mittel
	Polonaise	3/4	zw. Menuett und Sarabande
	Sarabande (Chaconne)	3/4; 3/2	langsam
Zusammengesetzter Dreiertakt	(12/8, 9/8- 6/8)		
	Giga		schnell
	Pastorale, Siciliano		langsam

Diese genuin instrumentalen Tänze übertragen sich in ihren formalen, satztechnischen und besonders ihren rhythmischen Merkmalen auf die vokalen Satztypen: auf Arien, Chöre und

¹ Walter Gerstenberg hat auf ihre Bedeutung auch in Bachs geistlicher Musik hingewiesen und ihre Untersuchung angeregt (D. Hecklinger, *Tanzcharaktere in J. S. Bachs Vokalmusik, Studien zu ihrer Rhythmik und zur Chronologie*, Phil. Diss., Tübingen 1962).